



L'Ouest américain, un paysage photographique en relectures

Jean Kempf

► To cite this version:

Jean Kempf. L'Ouest américain, un paysage photographique en relectures. Westways, 1993, Les Mythes de l'Ouest américain, visions et révisions (1), pp.29-48. halshs-00382244

HAL Id: halshs-00382244

<https://shs.hal.science/halshs-00382244>

Submitted on 7 May 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'Ouest américain, un paysage photographique en relectures¹

“[A] truism from the experience of many landscape photographers : one does not for long wrestle a view camera in the wind and heat and cold just to illustrate a philosophy. The thing that keeps you scrambling over rocks, risking snakes and swatting at the flies is the view. It is only your enjoyment and commitment to what you see, not to what you rationally understand, that balances the otherwise absurd investment in labor.”
Robert Adams²

Plaisir, souffrance, regard. Investissement, travail, paysage. En quelques mots, Robert Adams — sans lien de parenté avec le grand paysagiste Ansel Adams — pose toute la force et l’ambiguïté de cette photographie de paysage si vigoureuse aux Etats-Unis. Genre peu pratiqué en Europe,³ il est un des axes les plus féconds de la photographie créative américaine : expositions, livres, analyses, tout un intérêt critique, universitaire et muséographique l’entoure qui n’est pas sans poser quelques questions⁴. Car si l’on connaît le poids de la *construction* du territoire dans l’élaboration de la nation américaine, il faut aussi y associer étroitement, à côté de l’écrit, de la peinture et peut-être surtout de la gravure, la photographie, médium emblématique de l’explosion américaine du XIX^e siècle et jusqu’aux années 1950.

Comme le remarque Barbara Novak, le paysage est en effet un enjeu moral et politique, à la fois source d’enseignement démocratiques⁵ et projection du corps collectif de la nation. La contemplation esthétique est donc source de bienfaits moraux (non seulement connaissance du bien, mais révélation sensible de celui-ci). Revu et laïcisé par le XX^e siècle il devient l’image du peuple tout entier : “The American landscape becomes the composite image of millions of individual destinies, all interlocked not only with their neighbors but with us. *We see a reflection of ourselves as Americans.*”⁶.

Au centre de ce problème d’identité (de différenciation, d’altérité) se trouve bien sûr l’Ouest, pris dans un sens plus culturel que strictement géographique, terme dont la plasticité même invite l’investissement phantasmatique et affectif⁷. Tous les grands photographes américains s’y sont directement ou indirectement (sur un mode scientifique, documentaire, lyrique ou ironique) attaqués (on pense à Bruce Davidson, à Lee Friedlander et bien sûr à Robert Frank). Tous ont éprouvé le besoin de prendre position par rapport au mythe, par rapport à l’occupation de l’espace — espace réel d’abord (qui fonde une économie politique), espace iconique ensuite (qui fonde une esthétique et une “économie politique du signe”) — et au droit sur cet espace. Je proposerais le postulat suivant : l’Ouest pour le photographe, est le lieu (point d’observation) où le rapport à l’espace est encore problématique, c’est-à-dire où la place de l’humain (et non pas sa définition, etc.), son *droit de regard* si l’on veut (sa légitimité), constituent l’interrogation fondamentale. Ainsi l’Ouest en tant que champ privilégié de dialogue de la nation avec elle-même continue d’incarner la possibilité de penser une différence et un exceptionnalisme américains, même dans l’avatar “blasé” du romantisme que constitue la photographie post-moderne.

Car ce qui caractérise le mieux la photographie de l’Ouest, tant ancienne que contemporaine, c’est un travail éminemment photographique sur le contact et la limite (terme qui devrait peut-être se substituer à celui de frontière tant celui-ci est sur-codé). La photographie de l’Ouest est acte de contact en même temps

qu'exploration de la *zone* de contact, à savoir ce lieu où il y a mouvement, indécision. Ce regard sur la limite entre le borné et l'inborné, le formé et l'informé que l'on trouve chez les pionniers du XIX^{ème} siècle, est aujourd'hui devenu chez Robert Adams, Joe Deal, James Alinder et surtout chez Lewis Baltz⁸, le constat d'une superposition — et non d'une fusion — entre nature et culture comme en témoigne *Park City*, de Lewis Baltz, ouvrage qui constitue une des meilleures expressions de ces relectures contemporaines⁹. Le regard n'y contemple qu'agglomérats et hétérogénéité. La structure est dans *Park City* toujours la même : en bas de l'image le travail de l'homme, ses immondices ; au fond, ou plutôt dans la partie supérieure tant ces images sont plates, le regard des montagnes qui dominant, silencieusement. Dans cette ville à la campagne (Park + City), un monde est en train d'en recouvrir un autre sans pour autant l'oblitérer, formant un palimpseste imparfait et indécis. Dans ce (*no*) *man's land* problématique un monde est en gestation baignant dans un magma qui semble obéir à des forces sur-humaines.

Au-delà, au-dessus, recouvrant un combat titanesque avec la terre, pèse celui qui habite, hante, sature l'Ouest : le ciel. L'Ouest, c'est l'endroit où le ciel est plus lourd et plus vaste : "the illegible word hangs in the vast American sky," écrivait Henry James dans *The American Scene*, ce ciel incomparable de pesanteur et de violence : "The immense blue of the strong sky of the American West"¹⁰. Art Sinsabaugh, dans ses longs panoramiques, nous montre un ciel vide qui envahit les quatre cinquièmes de l'image, un horizon d'une platitude absolue, une infinité rythmée par des poteaux télégraphiques : nulle entrée possible dans l'image, nulle sortie non plus, rien qu'une présence qu'il faut accepter¹¹. Le ciel de l'Ouest qui pèse et inquiète, qu'il soit bleu ou blanc, vide et béant comme dans les images au collodion humide¹² ou dans celles de Baltz (qui retrouve avec du film de reprographie les tons de la photographie ancienne) n'est ni miroir ni métaphore de l'infini, ni échappée spirituelle. Il est d'abord là, omniprésent et il est source de lumière : "Light still works an alchemy...light can transform even grotesque, inhuman things into mysteries worthy of attention.... The light in Colorado could and can be fierce, almost frightening."¹³ Ainsi certains comme Adams ou Baltz y trouvent-ils une vitalité minérale et glacée — Baltz choisit des éclairages sans ombres proche du scialytique —, d'autres au contraire, tels Stephen Shore ou Joel Meyerowitz dans la tradition luministe, recherchent avec la vibration presque magnétique de cette lumière qui tombe du vaste ciel l'épaisseur vivante d'une couleur à saturation.

Travaillant sur le "reflet", les photographes contemporains de l'Ouest négligent souvent le thématique, quoi qu'ils en disent. Ainsi le regard se fixe avec une intensité quasi obsessionnelle (on pense à la méticulosité des protocoles sur lesquels nous reviendrons) sur des vues non "significatives" par elles-mêmes et dont le photographe essaie de gommer les soulignements, les emphases qu'introduit la composition. C'est l'éternel phantasme de l'écrivain américain, ce phantasme d'une parole libre, sans énonciateur, merveilleusement — et ontologiquement — remplie par la photographie dont le dispositif, pour reprendre l'expression de Fox Talbot, serait un crayon de la nature : écriture qui arracherait l'écrivain à l'écriture, grâce à laquelle pourrait enfin se réaliser le désir d'une écriture libérée de l'emprise du code et s'inscrivant à *même le réel*.¹⁴

Pourtant la pratique contemporaine du paysage se révèle aussi dans une interrogation sur une histoire du regard, une relecture permanente des images photographiques qui ne cessent de marquer les évolutions de

l'Ouest depuis les années 1860. L'abondance de l'adjectif "new" (New Topographics, New West, *The New Industrial Parks near Irvine, California*) nous incite d'ailleurs à voir dans leur activité une tentative délibérée de réinterprétation de l'idée de l'Ouest, de relectures d'un monde qui n'est pas trop vieux mais trop plein de signes.

Pour ne parler que de photographie, il s'agit d'abord du réseau puissant d'images que constituent celles des photographes expéditionnaires du XIX^{ème} siècle¹⁵, puis, au milieu du XX^{ème} siècle d'une vision qui allait aussi profondément marquer le paysage : celle sublime et idéalisée de Ansel Adams. C'est de cette mythologie en même temps que du poids de l'Ouest dans la conscience américaine dont vont hériter les contemporains. Leur travail avec l'histoire du médium à une époque où celui-ci devient de plus en plus métadiscursif, commence par donc par la déconstruction ironique puis se réalise dans la rephotographie stricte, mais trouve aussi un chemin plus personnel et plus détaché, dans une distance critique et une poétique du regard où le problème reste avant tout de surmonter le foisonnement d'un territoire qui bien qu'hyper-signé résiste, indomptable et toujours excessif.

La déconstruction du paysage hérité de la tradition américaine commence avec Robert Frank, et sa photographie du manque et de l'absence, de la solitude et du faux : décor, faux cow-boys, clivage de l'image. L'Ouest est chez lui hanté par une rencontre qui ne peut se faire¹⁶. Patricia Limerick se demande dans *The Legacy of Conquest* comment penser la fin de la frontière et répond qu'une des possibilités consisterait à la définir comme le moment où l'Ouest devient "quaint", se muséifie, se transforme en territoire pour touristes¹⁷. On serait tenté de dire que dans la représentation, l'Ouest n'a jamais été autre chose. Aussi le retournement critique qui s'amorce durant la seconde moitié des années cinquante traduit-il plus une crise des valeurs fondatrices qu'un renversement réel de la vision idéaliste. Quand Lee Friedlander, Bruce Davidson, Tod Papageorge ou John Pfahl (qui photographie un Econocan au Canyon de Chelly) voient et montrent la prolifération du signe dans le paysage, son envahissement général par cette race de consommateurs que sont les touristes, ils ne cessent de poser la question de la conquête de l'espace (terrestre, interplanétaire/stellaire ou virtuel), véritable noyau de l'âme américaine, tout en s'interrogeant — et c'est là qu'intervient leur modernité — sur les conditions d'existence de ces représentations¹⁸. Dans un monde du signe les références sont désormais auto-référentielles. Photographier, même un paysage de l'Ouest, ce n'est pas seulement mettre en oeuvre, consciemment ou non une intertextualité, c'est aussi faire de l'intertextualité la matière de l'oeuvre, c'est-à-dire partir d'un référent qui n'est plus le site mais ses images. D'où des parodies de Ansel Adams par John Pfahl¹⁹ ou les nombreuses images faites par des photographes successifs sur les différents sites archéologiques ; sans oublier enfin les milliers d'images produites en ces mêmes lieux, et quotidiennement, par les touristes.

Si l'Ouest a toujours été depuis les "origines" un lieu de rephotographie, il importe cependant de s'arrêter sur des projets très méthodiques qui, dans les années 1970 et 1980, se sont attachés à retrouver et à rephotographier les sites de prises de vue de photographes tels que William Henry Jackson ou Timothy O'Sullivan²⁰. Le plus célèbre, parce qu'à la fois le plus étendue dans ses ambitions et le plus "obsessionnel" dans son propos est le "Rephotographic Survey Project" sous la direction de Mark Klett et Ellen Manchester.

Trouvant son modèle dans les sciences expérimentales, ce protocole de recherche du lieu réel exact de la prise de vue d'images du XIX^{ème} siècle pour refaire une image identique produit par son aspect obsessionnel "un effet fictionnel parce que lui même de la science fiction" comme s'attache à le montrer François Brunet²¹. Trop minutieux et complexe pour n'être qu'une méthode de connaissance de l'histoire du paysage, ou une simple étude des techniques des pionniers de la photographie (qu'ils permirent malgré tout de découvrir²²), ces projets photographiques produisent au fond des effets photographiques et poétiques à part entière.

Ceux-ci sont de deux ordres : l'effet document et l'effet citation. La coexistence de deux images prises à cent ans d'intervalle du même point (et qui plus est souvent dans des conditions d'éclairage aussi similaires que possible) permet au regard de remonter la chaîne de la causalité historique et s'interroger sur les caprices du hasard et/ou de la détermination : pourquoi ceci a changé plutôt que cela, comment tel objet prend-il soudain à cause d'une transformation²³. Pourtant ce n'est pas une analyse de spécialiste qui est attendue des spectateurs d'un travail préparé et publié dans des contextes artistiques et non scientifiques²⁴. Au contraire la confrontation, sur deux pages se faisant face, des deux images produit du temps et un vertige devant ce laps sur-humain (cent ans). Cet interstice toujours présent dans la contemplation de la photographie mais le plus souvent occulté est ici objectivé, rendu palpable. Cet effet, à mon sens le plus violent que nous offre la photographie et qui fait à la fois le pathétique de l'image et son extraordinaire pouvoir spéculaire et imaginaire, est ici porté à son paroxysme. Le regard joue ouvertement, compare, évalue, hésite aussi parfois tant les transformations dans cet Ouest qui a connu la fièvre minière puis sa retombée furent rapides et radicales. Le regard s'élabore en cherchant les traces de l'homme, ses signes, sa signature : voies de communications qui sont autant de structurations du paysage, avancée de la végétation qui dans l'Ouest et le Sud-Ouest semi-arides est la marque de l'homme. Les éléments spécifiques de choix liés à la photographie elle-même apparaissent aussi plus nettement. Comme le remarquent ses auteurs, le "Rephotographic Survey Project" en tant "survey of a survey", donc de reprise de ce qui a été trouvé, permet en quelque sorte de "décoller" le sujet de la composition et de faire apparaître les présupposés de l'élaboration de la première image. L'interaction des deux images nous fait ainsi voir combien le sens n'est pas donné mais résulte d'un échange entre le spectateur, sa culture et l'image. Ainsi la rephotographie met en scène (par une méthode et un dispositif) un *déchiffrement* et une *lecture* de l'image là où ne règnent d'ordinaire que l'effet de *perception* globale et le mythe de la *transparence*.

Métaphotographie et ironie donc. Ironie à l'encontre de l'héritage, à l'encontre de Ansel Adams, vénérable maître qui paraît photographier dans un monde qui n'est plus ; ironie par rapport aux sites, devenus parodies d'eux-mêmes ; ironie enfin par rapport à un acte photographique qui n'existe que par rapport à d'autres images : le référent s'est effacé, comme les Indiens photographiés par William Henry Jackson ou Edward Curtis ont disparu une fois leur empreinte fixée.

Mais les Nouveaux Topographes²⁵, et plus largement les praticiens contemporains, sont au-delà de l'ironie : pas exactement militants ; plutôt des dé-faiseurs d'images. Il s'agit, comme le dit Robert Adams de s'opposer aux "ironies créées par l'homme" et de "redécouvrir un monde qui ne soit pas ironique"²⁶. Ce qui est encore une fois une manière d'opérer une purification, à savoir de se débarrasser des signes qui déjà encodent

tout le réel, de retrouver un socle (une *tabula rasa*) d'où il serait possible de reconstruire une pertinence et une liberté que l'artiste américain cherche souvent dans un commerce direct avec le Réel. En réaction à une photographie sentimentale et grandiloquente (à savoir hyper-rétorique), les Nouveaux Topographes retrouvent un détachement ("coolness") qui tranche avec l'ironie de certains autres praticiens : "Ideally the photographer should be invisible and the medium transparent; at least I aspire to that level of objectivity. I want my work to be neutral and uninflected and free from esthetic or ideological posturing so that my photographs can be seen as factual statements about their subject rather than as an expression of my attitudes."²⁷ Influencés par le minimalisme et par des mouvements de purification de l'image photographique, ils se veulent distancés mais non indifférents. Pourtant, derrière la transparence proférée et des techniques se voulant aussi neutres et dépouillées que possible, la photographie n'échappe pas à ce qu'il faut bien appeler une construction théorique du regard, à un projet : idéalistes pessimistes engagés par le regard, ils chroniquent en fait l'entropie des systèmes humains.

Héritiers directs des travaux photographiques sur le paysage social (Lewis Hine, puis la FSA dans les années 1930) ils en donnent l'antithèse, en faisant du temps non l'instrument du progrès glorieux de la nation en marche, comme aurait pu l'écrire William Gilpin, mais celui du déclin nécessaire de toutes les sociétés humaines. Là où la FSA célébrait la renaissance, le progrès, l'invariant dans la nature humaine, eux constatent leur impuissance, avec un détachement qui est la marque d'un au-delà de la propagande. En effet, leurs prédécesseurs se définissaient (souvent inconsciemment) par rapport à un futur rêvé de la nation, une potentialité transcendente et omniprésente, et à des théories de la genèse qu'ils confrontaient à l'expérience d'un territoire. Leur interrogation sous jacente portait donc sur l'origine. Ce n'est plus le cas de nos "nouveaux" photographes. La finitude du monde qui habitait les yeux des premiers photographes de l'Ouest s'est réalisée.

C'est donc dans l'épaisseur du regard (et dans celle, infinitésimale, de la gélatine si l'on peut dire) qu'ils vont maintenant devoir chercher, dans une problématique du présent. Comment être, là, maintenant (et seulement accessoirement que faire) : "How do I live with the inevitable loss of my country?"²⁸ Leurs réactions aux problèmes écologiques est donc liée à une esthétique et à une expérience personnelle plus qu'à une analyse politique²⁹. Ils s'engagent pourtant directement ou indirectement dans des mouvements écologistes, attitude moins politique que psychologique qui constitue plutôt une manière de réinventer la relation à l'héritage³⁰. Car cet engagement est une fois encore une manière de marquer une continuité à travers l'Ouest vu comme au cœur de la destinée nationale et comme réservoir de ses potentialités (que celles-ci soient finies et non plus infinies ne change rien au fond de l'affaire)³¹.

Car l'idéalisme est toujours là dans la recherche d'une beauté rédemptrice, d'une magie opérée par la lumière, avec toutes les inquiétudes que suscite l'ambiguïté qu'il y a à choisir, donc à louer, un référent moralement inacceptable. Ce problème est à rattacher au statut paradoxal de cette réalité qu'ils sont à la fois incapables de dénigrer et incapables de magnifier. C'est un peu comme s'ils se demandaient comment faire avec ce monde qui est, après tout, le seul qu'ils possèdent, comment réconcilier visuellement l'homme avec une nature qui ne soit pas artificielle, presque abstraite comme celle de Ansel Adams, comment redéfinir le rapport

toujours problématique entre l'homme et la nature ainsi que l'équilibre précaire entre exploitation et préservation. Si l'Ouest révèle que certains possibles sont épuisés, il reste encore le lieu où le regard peut être fasciné.

Artistes plus que sociologues ou écologistes, les Nouveaux Topographes en particulier, sont d'ailleurs des produits de l'institution artistique. Leur formation est avant tout plastique, leurs références picturales et photographiques³², leurs mécènes culturels (et non politiques, économiques, etc.), leurs lieux d'exposition les galeries d'art contemporain (Castelli Graphics, Pace Gallery, etc.) ou le livre conçu de bout en bout comme un objet artistique (dont le meilleur exemple reste *Park City* avec son mouvement spatial, sa progression, son rythme, sa syntaxe propre)³³. Le paysage est une invention du regard : appelons donc leur travail une écologie du regard qui témoigne de l'indissociable lien entre l'oeil et la main (le sous-titre de l'exposition New Topographics était "Photographs of a Man-Altered Landscape").

Dans *Park City* la terre est en permanence soulevée, remuée, travaillée. L'image est celle de fossoyeurs au travail, ou de boyaux de la terre. Au-delà c'est un territoire aussi marqué que la planète Mars, ou la Lune dont les images circulaient à l'époque un peu partout³⁴. C'est une terre-chair, granuleuse et vivante, qui est meurtrie. C'est un paysage de cataclysme, comme celui des tranchées, ou rien ne manque du feu ou du brouillard qui créent un paysage de commencement ou de fin du monde (toujours cette indécision de la narration et de l'histoire). Les surfaces des sols sont griffées comme des lieux d'écriture, les murs traités comme des surfaces biffées de grands coups de pinceau. Ces marques d'appropriation sont aussi traces d'in-finitude, mais d'un inachèvement ambigu et indécis : on se demande s'ils ne sont pas plus déconstructifs que constructifs. La terre et l'espace sont mis en parcelles, normées, découpées, arrachées, échangées (comme le fait la photographie, dont *Park City* est entre autres la métaphore, et comme le fut le territoire américain lors de sa conquête). Le photographe lui-même devient un "intervenant" sur cette scène : pour travailler le territoire, il lui faut le parcourir (d'où abondance de routes, de voies et lignes de communication dans les images, le repérer, puis intervenir sur lui, en général avec un matériel lourd et statique, la chambre photographique).

Ces opérations sont très profondément au coeur de la pensée américaine et ce n'est pas un hasard si très tôt, dès ses origines même, la photographie a joué un rôle important dans la civilisation américaine. Instrument type de la modernité capitaliste, elle trouve aux Etats-Unis son terrain d'élection, en particulier par rapport au territoire³⁵. Car celui-ci est très tôt défini comme matière échangeable et consommable. L'espace est donc fondé sur l'échange et le déplacement, comme la monnaie et l'information dans une société de la fluidité³⁶.

Park City / Park City est devenu une vaste transaction de choses qui restent pourtant mystérieuses, à jamais étrangères à l'homme, animées d'une vie qui lui échappe, comme échappe souvent la nature — vue ici comme pure altérité — : "Nature is elsewhere; nature has nothing to do with us; nature's back is towards us.... Nature is opaque.... Somehow we never seem to close with nature."³⁷. Le "land-scape" est devenu "real estate" : du regard on est passé au pouvoir et à la possession ("estate") ainsi qu'au pouvoir économique. L'enjeu est bien là, dans l'acte d'appropriation qui est acte sacrilège qui dévaste et défait ("defaces").

Mais dans cette fragmentation la photographie trouve perversement son compte car elle est fragment : c'est sa manière de répondre au foisonnement à l'excès qui caractérisent l'expérience visuelle du continent³⁸. Il s'agit dès lors d'interrompre le flux en immobilisant ("Sometimes I think that's the real job of a landscape painter or photographer — to make things stand still"³⁹) ou en construisant un inventaire, forme récurrente de la tentative de compréhension du réel proliférant, et d'exorcisation de la peur de l'altérité. Preuves en sont les projets de rephotographie qui reprennent les titres de "surveys", et surtout la structuration méthodologique de ces photographes (Baltz, Adams, Meyerowitz, Gossage) qui conçoivent et réalisent de vastes projets systématiques où se construit un objet et s'expérimentent des propositions. Dans *The New Industrial Parks Near Irvine, California*, Baltz relève avec précision les adresses ; dans *Park City* il conclut le livre par un plan de masse qui porte le gisement précis des vues ; dans le "Rephotographic Survey Project" tout l'appareil théorique (physique et optique) de recherche du point de vue est présenté en introduction. Ces démarches pseudo-scientifiques visent moins à épuiser une réalité externe à la photographie qu'à procéder à des opérations sur le visible pour construire une réalité photographique.

Cette hyperlocalisation (c'est-à-dire ce mouvement qui vise à référentialiser totalement les images, à les ancrer dans une réalité physique "externe"), conduit en dernier ressort à un paradoxe : elle figure à la fois une présence insoupçonnée — celle du regard — et une absence — celle du lieu, tant celui-ci paraît interchangeable (un "everywhere"), comme si une présence ("now", "here") était devenue une absence ("nowhere"). *Would the West be in the eyes of the beholder?*

¹ Cet article doit beaucoup aux remarquables travaux de François Brunet sur la photographie de paysage de l'Ouest américain au XIX^e siècle ainsi qu'indirectement à nos discussions sur la photographie. Qu'il en soit remercié bien qu'il ne soit nullement responsable de mes erreurs et errements.

² *American Spaces : Meaning in XIXth Century Photography*, cité par Jussim, 150.

³ Sauf dans la carte postale et aujourd'hui chez un certain nombre de photographes créatifs sous l'effet d'un renouveau récent dû aux maîtres américains. Cette évolution demanderait à elle seule une longue analyse.

⁴ On remarque aussi que le photographe le plus connu du "grand public" (si tant est que l'expression ait un sens pour la photographie) aux Etats-Unis est probablement Ansel Adams, alors qu'en France où le reportage et surtout la photographie dite humaniste est prépondérante, ce serait plutôt Doisneau ou Henri Cartier-Bresson.

⁵ Novak, 62.

⁶ Jussim, 106. C'est moi qui souligne.

⁷ Silberman, 297-98.

⁸ Et non un retournement à 180 degrés comme le suggère Jonathan Green (167-68).

⁹ Park City se situe à une quarantaine de kilomètres de Salt Lake City, dans les montagnes Wasatch. Après avoir connu des jours fastes dans les années 1860 lorsque furent découverts des filons d'argent, Park City est devenue une ville fantôme. Le développement du ski dans les années 1960 et l'expansion économique de Salt Lake City conduisirent la ville à un nouveau boom immobilier vers la fin des années 1970. C'est cette phase que documente Lewis Baltz dans un livre de 102 images méticuleusement construit et publié en 1980. Toutes représentent des lotissements en train de se réaliser, depuis les premiers travaux de viabilisation jusqu'aux maisons particulières sur le point d'être achevées.

¹⁰ Norman Mailer, *The Executioner's Song*, cité in *Landscape / Theory*, 25.

¹¹ Voir *Landscape / Theory*.

¹² Pour des raisons qui tiennent à l'hypersensibilité du collodion humide, procédé utilisé entre 1850 et 1880, aux ultraviolets.

¹³ Robert Adams, in *Landscape / Theory*, 10.

¹⁴ Voir Pétillon.

¹⁵ Je renvoie pour tout ce qui concerne ces photographes à Goetzman, Hales, Hume, Jussim, Kozloff, Naef et Wolf ainsi qu'aux travaux de François Brunet.

¹⁶ On lira sur la vision ironique du paysage l'article de Robert Silberman (et son abondante bibliographie) qui constitue moins une analyse qu'une intéressante "check list" des photographes contemporains de l'Ouest. Sur Frank je me permets de renvoyer à mes deux articles : "Le pur chant du signe", pp. 62-70, in *Robert Frank. La photographie enfin, Les Cahiers de la photographie*, n°11-12 (1983). et "Robert Frank : Frontière et point aveugle," *Frontière, Frontières* 3 (1992), université de Paris-Sorbonne, à paraître.

¹⁷ Limerick, 25.

¹⁸ Silberman, 301-02 ; et Petersen, Gauss et Pfahl.

¹⁹ John Pfahl, *Moonrise Over Pie Pan* parodiant Ansel Adams, *Moon Rise Over Half Dome* et *Moonrise, Hernandez, NM* in *Altered landscapes*. Voir aussi Petersen.

²⁰ Sur le "Rephotographic Survey Project" je renvoie à l'excellent article de François Brunet qui fait avec brio le point sur la question et ouvre une hypothèse théorique passionnante à laquelle je souscris entièrement. Sur l' "effet rephotographie" voir mon article : "La rephotographie comme pédagogie de la lecture photographique. Quelques réflexions sur *Dust Bowl Descent* de Bill Ganzel," in *La Répétition*. Tours : Publication des Groupes de recherches anglo-américaines de l'université François-Rabelais, pp. 15-30.

²¹ Brunet, "O'Sullivan Was Here...".

²² Tels que usage du grand angle, primauté des choix esthétiques sur le choix documentaire, exploration des points de vue.

²³ puisque le référent de la photo 2 n'est pas la scène réelle mais la photo 1.

²⁴ Brunet, "O'Sullivan Was Here."

²⁵ Le terme "Nouveaux Topographes" désigne un ensemble de photographes paysagistes qui n'ont entre eux qu'une commune identité de pratique et qui constituent ce nouveau regard sur le paysage américain (au sens large) dont je parlais plus haut. Ils ne forment pas à proprement parler une école et leurs styles et sujets sont souvent fort différents. Le terme vient de l'exposition "New Topographics" qui s'est tenue en 1975 au International Museum of Photography, George Eastman House, commissaire : William Jenkins (photographes exposés : Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd et Hilda Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore, Henry Wessel, Jr.).

²⁶ *Landscape / Theory*, 6.

²⁷ Lewis Baltz, in *Landscape/Theory*, 26.

²⁸ Robert Adams, in *Landscape/Theory*, 8.

²⁹ Robert Adams par exemple est stimulé par une visite dans un Colorado, qui est devenu, en quelques années "aussi souillé" que la Californie.

³⁰ Héritage vu comme le legs de cette nature fondatrice aux générations suivantes, l'écologie regarde plus vers la descendance que l'ascendance. Ses dérives malthusiennes comme ses tentations réactionnaires sont d'ailleurs des symptômes d'une peur de la perte, de l'indétermination, de l'entropie propres aux systèmes, toutes angoisses que suscite le regard vers l'avenir car il n'est pas du domaine de l'objectivable (le passé ne fait pas peur car il peut être parlé, établi, construit). On citera, à titre d'exemple, Robert Adams qui produit *Our Lives and Our Children* sur les habitants d'une petite ville du Colorado où l'on fabrique les détonateurs au plutonium des bombes atomiques, Frank Gohlke et Emmet Gowin qui photographient l'éruption du Mt St Helens comme métaphore de l'holocauste nucléaire. De même les feux de forêts gigantesques offrent des sujets susceptibles de créer, à travers la description exacte d'un phénomène, des messages sur la violence de la nature et celle de l'homme sur la nature (voir Robert Sberman).

³¹ Parenthèse donc : l'Ouest, terre de l'avenir, est aussi terre d'angoisse car fixée sur sa propre finitude. Relation dialectique au lieu spécifiquement humain qu'est l'avenir (et qu'invente le langage) qui lie éternité et finitude.

³² Dans *The New Industrial Parks Near Irvine*, Baltz montre des bâtiments incomplets, presque hors contexte, et met en revanche en valeur le cadre, à la limite du minimalisme et de l'expressionnisme abstrait.

³³ Il n'est pas jusqu'au nom même de *New Topographics* qui ne soit hérité de la critique, ici précisément de la muséologie (voir note 25).

³⁴ Baltz in *Landscape / Theory*, 25.

³⁵ On pourrait dire, presque sous forme de paradoxe, que la photographie était faite pour les Etats-Unis ou plutôt qu'en tant que dispositif elle ne pouvait qu'être exaltée dans cet archétype de l'organisation capitaliste. Sa découverte coïncide avec l'explosion industrielle et territoriale américaine et va se trouver en synergie avec elle correspondant aux besoins d'élaboration d'une information abondante qui réponde à l'accélération constante de la demande d'échange. De plus elle réduit le rôle de l'homme, et donc permet de standardiser les résultats, de les rendre plus sûrs, plus rapides et plus économiques. On peut donc dire qu'au même titre que d'autres machines (la machine à vapeur, les chemins de fer et tous les autres procédés technologiques), la photographie a fait entrer l'Amérique dans sa modernité en ce qu'elle a concrétisé la logique latente de son développement. C'est en ce sens un médium tout à fait emblématique. On comprend donc pourquoi, dès son introduction sur le continent américain, elle joue un rôle important dans tous les temps forts qui scandent l'histoire américaine moderne : Guerre de Sécession, conquête de l'Ouest, Grande Crise, guerre du Vietnam, mais aussi dans cet épisode que l'on a un peu tendance à oublier dans l'histoire de la photographie, la conquête de la Lune. La photographie qui égalise tous lieux va participer à ce mouvement par la "prise en signe" du territoire, puis, lorsque l'extension horizontale aura depuis longtemps cessé, renforcer son approfondissement. Elle maîtrise le fouillis du continu en le fractionnant en éléments discrets, nommables et manipulables, associables et combinables. Mise en jeu symbolique de l'espace, elle traite de l'espace à plat et le réalise à l'intérieur d'un cadre qui endigue le flux, le fouillis de l'exubérance, le surgissement des scènes, et le domestique. On relève d'ailleurs une corrélation étroite entre conquête réelle et découpage de la grille cartographique ("grid") par les topographes, photographes et autres illustrateurs qui, en même temps qu'un "cadastre foncier", réalisent un autre cadastre, imaginaire celui-là, tout aussi important que le premier.

³⁶ Le gouvernement minimal tel que le conçoivent les Américains est celui qui garantit la possibilité de se déplacer en sécurité, c'est-à-dire que la circulation s'effectue sans heurt ni entrave. Le reste est l'affaire de l'individu.

³⁷ Lewis Baltz, *Landscape / Theory*, 29.

³⁸ Cette problématique du foisonnement est bien sûr fort bien développée pour la littérature dans Pierre-Yves Pétilon, *La Grand-route*.

³⁹ Robert Adams, in *Landscape / Theory*, 10. Voir aussi sur ce point Jussim, 47.

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

Brunet, François. "La photographie du territoire américain au XIXème siècle," *Les Cahiers de la photographie* 14 (1984), 31-39.

Brunet, François. "La Photographie de l'Ouest ou l'histoire expérimentale du paysage," *Revue française d'études américaines* 26 (novembre 1985), 417-29.

Brunet, François. "Picture Maker of the Old West : W.H. Jackson et la naissance des archives américaines," *Revue française d'études américaines* 39 (février 1989), 13-28.

Brunet, François. "O'Sullivan Was Here : la rephotographie ou la jouissance du point de vue," *Revue française d'études américaines* 48-49 (avril-juillet 1991), 309-19.

Goetzman, William H. et William N. *The West of the Imagination*. New York : W.W. Norton, 1986.

Green, Jonathan. *American Photography*. New York : Abrams, 1984.

Hales, Peter. *William Henry Jackson and the Transformation of the American Landscape*. Philadelphia : Temple U.P., 1988.

Hume, S., E; Manchester et G. Metz. *The Great West : Real/Ideal*. Boulder : Univ. of Colorado Press, 1977.

Jussim, Estelle et Elizabeth Lindquist-Cock. *Landscape as Photograph*. New Haven : Yale University Press, 1985.

Klett, Mark, Ellen Manchester et JoAnn Verburg. *Second View : The Rephotographic Survey Project*. Albuquerque : Univ of New Mexico Press, 1984.

Kozloff, Max. "The Box in the Wilderness." In *Photography and Fascination*. Danbury, NH : Addison House, 1979, 61-75

Landscape : Theory. New York : Lustrum Press, 1980.

Limerick, Patricia Nelson. *The Legacy of Conquest. The Unbroken Past of the American West*. New York : W.W. Norton, 1987.

Naef, Weston J. et James N. Wood. *Era of Exploration : The Rise of Landscape Photography in the American West, 1860-1885*. Boston : New York Graphic Society, 1975.

New Landscapes. Introduction de Mark Johnstone. *Untitled* 24. Carmel : The Friends of Photography, 1981.

New Topographics : Photographs of a Man-Altered Landscape. Introduction de William Jenkins. Rochester International Museum of Photography at George Estaman House, 1975. (Catalogue de l'exposition du même nom.)

Novak Barbara. *American Painting of the Nineteenth Century. Realism, Idealism, and the American Experience*. New York : Icon / Harper Row, 1979.

Peterson, Christian A. *Photographs Beget Photographs*. Minneapolis, MN : The Minneapolis Institute of Arts, 1987.

Pétillon, Pierre-Yves. *La Grand-route : espace et écriture en Amérique*. Paris : Seuil, 1979.

Silberman, Robert. "Contemporary Photography and the Myth of the West." In *The American West As Seen by Europeans and Americans*. Ed. Rob Kroes. Amsterdam : Free University Press, 1989, 297-325.

Szarkowski, John. *The Photographer and the American Landscape*. New York : MOMA / Doubleday, 1963.

Wolf, Daniel, ed. *The American Space : Meaning in XIXth Century Landscape Photography*. Middletown, CT : Wesleyan U.P., 1983.

Monographies

Ansel Adams : Images 1923-1974. Boston : New York Graphic Society, 1974.

Adams, Robert. *From the Missouri West*. Millerton, NY : Aperture, 1980.

Adams, Robert. *Our Lives and Our Children*. Millerton, NY : Aperture, 1983.

Adams, Robert. *To Make It Home. Photographs of the American West, 1965-1986*. New York : Aperture, 1989.

Arentz, Dick. *Four Corners Country*. Tucson, AZ : The University of Arizona Press, 1986.

Baltz, Lewis. *The New Industrial Parks Near Irvine, California*. New York : Castelli Graphics, 1974.

Baltz, Lewis. *Park City*. New York / Albuquerque : Aperture / Artspace Press, 1980.

Meyerowitz, Joel. *St Louis and the Arch*. Boston : New York Graphic Society / St Louis Art Museum, 1980.

Owens, Bill. *Suburbia*. San Francisco : Straight Arrow Books, 1972.

Pfahl, John. *Altered Landscapes*. Introduction de Peter Bunnell. *Untitled 26*. Carmel : The Friends of Photography, 1981.